

Важно отметить, что, как всякая функциональность, функциональное значение голоса склонно к переменности и даже полному изменению (то есть модуляции). Нередко голос, возникший как подголосок, в процессе развития начинает все более активизироваться и в результате завоевывает себе равное с главным положение. Так происходит, например, в продолжении приведенных выше отрывков из «Бориса Годунова» или из Квартета № 14 Шостаковича. В этих случаях мы будем иметь дело с модуляцией из полифонии раз-

нофункциональной в полифонию равнофункциональную. Но до этого превращения *фактура* текста остается *гомофонной*, хотя склад в обоих случаях — явно *полифонический*.

Учитывая все сказанное выше, считаем необходимым отказаться от привычного классического противопоставления «гомофония – полифония» и в определении явлений более четко и последовательно разделять такие аспекты, как, во-первых, «склад – фактура», а во-вторых — «структура – функция».

#### Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 1-е изд. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
2. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л.: Музгиз, 1961. 157 с.
3. Холопов Ю. Гомофония // Музыкальная энциклопедия: В 6 тт. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Стлб. 1047–1055.

## Ekaterina VOZZHAЕVA Chadroma: They sing and think in a 'thin' voice

The author of the article analyzes the basic principles of performing the folk songs of various genres in Chadroma tradition (Archangelsk Region). The article is based on the materials of expeditions held in 1977, 1978 and 1980 by the Leningrad State Conservatory Folkloristic Laboratory under the leadership of Yuri Marchenko in the locality of Chadroma (Ustyansky District).

**Key words:** style of performance, methods of performing, singing in a 'thin' voice, timbre.

## Екатерина ВОЗЖАЕВА Чадрома: поют и мыслят «на тонкой» голос

В статье рассматриваются основные принципы исполнения песен различных жанров в чадромской традиции. Работа основана на материалах экспедиций 1977, 1978 и 1980 годов Лаборатории народного творчества Ленинградской государственной консерватории под руководством Ю. И. Марченко в Чадромский с/с Устьянского района Архангельской области.

**Ключевые слова:** исполнительский стиль, исполнительские приемы, пение «на тонкой» голос, тембр.

Характеристика стилевых закономерностей является одной из ключевых проблем, возникающих при изучении народной традиционной культуры. Область, связанная с исследованием стиля, довольно широка; применительно к фольклорному тексту она может быть определена как система опознавательных признаков, которые указывают на его «принадлежность отдельным местным традициям, этнокультурным комплексам, историко-культурным пластам, жанровым разновидностям» [9, с. 41]. Стилиевые черты, как пишет А. М. Мехнецов, обладают одновременно свойствами как типического, так и особенного, своеобразного. Отсюда следует лаконичное определение исследователем стиля

как «своеобразия типического» [11, с. 361]. При изучении данной категории важным является исполнительский аспект. Он, вслед за музыкальным стилем в целом, воплощает основные принципы музыкального мышления, имеет большое значение в процессе воспроизведения художественной формы и в зависимости от контекста и функциональной нагрузки влияет на свойства средств ее выражения.

Исполнительский стиль определяется манерой исполнения, исполнительскими приемами, которые, имея и индивидуальные проявления (у особо талантливых носителей местной песенной культуры), закреплены традицией и перенимаются из поколения в поколение

в качестве эталона. Манеру исполнения составляют такие параметры, как характер формирования звука и принцип звукоизвлечения, тесситура, тембр (в т. ч. резонирование и дыхание). Не менее значимыми являются диалектные особенности языка, интонационно-ладовые закономерности, тип многоголосия и фактуры.

На основе экспедиционных записей музыкального фольклора, выполненных в Чадромском с/с Устьянского р-на Архангельской области, попытаемся раскрыть специфику местного исполнительского стиля.

Образцы музыкального фольклора чадромской традиции обнаруживают общность на уровне исполнительского стиля — они поются на «тонкой» голос, то есть в высоком регистре. Такая манера пения, прежде всего, характеризует специфику женского исполнительства на Русском Севере. Выделяются две формы исполнения на «тонкой» голос: дублирование (нередко — с некоторой автономностью) основной мелодической линии выше на октаву либо пение всех голосов музыкальной ткани в верхнем регистре. Пение с верхним октавным подголоском — явление в большей степени окказиональное (может и не использоваться песенницами, даже если является типичным для традиции в целом) и встречается не только на территории Русского Севера, но также и на юге — например, у казаков (Волгоградская область, Кумылженский район, хутор Сарычи).

Исполнение в высоком регистре характерно для обрядовых жанров многих песенных традиций. Но далеко не все подобные примеры стоит относить к образцам «тонкого» пения, так как в них не отражены ни специфика звукоизвлечения, ни тембральная окраска голоса.

В чадромской традиции встречаются оба вида «тонкого» пения, но октавное звучание возникает скорее как результат удвоения одного из верхних голосов. Почти все жанровые группы (свадебно-обрядовые песни и припевки, сольные причитания, лирические и хороводные песни, игровые хороводы и припевки под пляску) в местной песенной традиции исполняются в высокой тесситуре «тонким» головным звуком (Пример 1)<sup>1</sup>.

Пример 1

«На Деве-реке девица»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Здесь и далее дается ссылка на основной аудиофонд Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории (ФЭЦ СПбГК ОАФ). Все нотные примеры расшифрованы Е. И. Возжаевой, проверены Е. С. Редьковой.

<sup>2</sup> ФЭЦ СПбГК ОАФ 691-28. Зап.: Ю. И. Марченко, В. Н. Буракова, М. Мишуков, О. В. Людевиц; Чадромский с/с д. Красный Бор, 26.07.1977 г. Исп.: Пуряева Вирина Викторовна (1902), Перхурова Вирина Ивановна (1907), Савинская Ирина Ермакратовна (1912).

<sup>3</sup> ФЭЦ СПбГК ОАФ 688-28. Зап.: Ю. И. Марченко, В. Н. Буракова, М. Мишуков, О. В. Людевиц; Чадромский с/с д. Чадрома, 22.07.1977 г. Исп.: Бордеева Мария Геордиевна (1915 г. р.), Перхурова Анна Федоровна (1915 г. р.), Кашина Величата Викторовна (1913 г. р.), Журавлева Вера Ивановна (1912 г. р.), Никонова Анастасия Михайловна (1920 г. р.), Беляева Антонина Семеновна (1914 г. р.).

Пример 1а

«На Деве-реке девица»<sup>3</sup>

Однако певицы могут переходить в более низкую тесситуру (Пример 1а). Носители традиции объясняют «тонкое» пение возрастом, указывая, что раньше и «тонкими и толстыми голосами пели; старушки пели толстым голосом» (ФЭЦ СПбГК РТ-1061, с. 34), а «девушки поют только тонкими голосами, старухи — толстыми» (ФЭЦ СПбГК ОАФ 692-15). Данный комментарий находит подтверждение в сольных причитаниях «невесты», которые звучат в низкой тесситуре (a-e<sup>1</sup>). Подобную закономерность местные «песельницы» объясняют тем, что уже во времена их молодости вместо невесты причитала специально приглашенная на свадьбу пожилая женщина (но уточняют, что на своих собственных свадьбах причитали сами): «А плакальница всё время на этот, тоустьой, голос причитает, потому как плакальницами были старушки. А невеста и девушки — на тонкой голос причитают, всё время» (ФЭЦ СПбГК ОАФ 693-19).

Помимо причитаний, звучащих в низкой тесситуре, ряд образцов других жанров исполнен как «тоустьим» голосом, так и в два яруса, что является не особенно характерным для местной традиции. Но, несмотря на то, что на момент записи многим женщинам было около 70-80 лет, большая часть материала звучит в высоком регистре (верхний тетракорд первой октавы — нижний трикорд второй). Исполнительницы из д. Красный Бор вспоминают: «Всё одним голосом пили. Не пили это на двоё». Ими также отмечается тот факт, что парни не подпевали девушкам: «Робята не умеют» (ФЭЦ СПбГК ОАФ 692-15). Опираясь на данные комментарии, можно сделать вывод, что «тонкое» пение возникло не только как момент «подстраивания» в октаву женского исполнения к низкорегистровому мужскому (хотя единичное высказывание информантов не может быть воспринято *a priori*).


Важно, что даже образцы, исполненные «тоустьим» голосом, не теряют особенностей формирования звука, присущих «тонкой» манере пения (Пример 2). Это происходит в силу одного, общего для данной традиции исполнительского стиля, объединяющего и песенные, и непесенные формы. Большую роль в исполнении местного музыкального фольклора играет принцип головного резонирования и особый тембр — звук легкий,

Чадрома: поют и мыслят «на тонкой» голос

ясный, прорезающий пространство, что отчасти связано с его формированием очень близко относительно гортани. Эта особенность звукоизвлечения соотносится с диалектными закономерностями речи, восходящими к окающему типу. Все звуки (гласные и согласные) формируются достаточно узко и близко к зубам.

Пример 2

«Я не долго ходила»<sup>4</sup>



Да я не дол - го хо... да я не дол - го хо - ди - ла, да...

В становлении певческого звука основополагающее значение имеют такие компоненты, как сила и степень упругости дыхания, резонирование (преобладание верхнего или нижнего резонатора), позиция артикуляционного аппарата. Так, лингвисты выделяют три вида формирования гласных, зависящие от положения языка:

- 1) гласные переднего ряда — «и», «э»;
- 2) заднего ряда — «о», «у»;
- 3) среднего — «а», «ы».

При пении у носителей местного стиля все гласные образуются приближенно к гласным переднего ряда и как бы преобразуются, поются в позиции звуков «и» и «э». Такое формирование гласных не требует ярко выраженной артикуляции, во-первых, и не позволяет отдельным звукам заглубляться, звучать широко, во-вторых.

Под влиянием резонаторов возникает определенная характеристика звука, или форманта<sup>5</sup>. По итогам опытов по синтезу гласных речи, проведенных Гельмгольцем, установлено, что для гласных переднего ряда характерно наиболее высокое усиление частот: «э» — 400–600 и 2 200–2 600, «и» — 200–400 и 3 000–3 500 герц<sup>6</sup>. Исследователи в области музыкальной акустики, в частности Н.Н. Лучинина, отмечают, что показательной для таких звуков оказывается высокая певческая форманта (ок. 3 000 герц), которая «придает голосу „блеск“, „серебристость“, способствует „полетности“ звуков, хорошей разборчивости гласных и согласных» [7]. Эти качества характеризуют исполнительский стиль чадромской песенной традиции.

В местной традиционной жанровой системе доминирующее положение занимают лирические и близкие к ним хороводные песни. Эта область развитых песенных форм вбирает в себя все качества местного исполнительского искусства и влияет на некоторые структурные параметры других жанров чадромского музыкального фольклора.

Для лирики характерна сложнотональная организация напевов квартовой или квинтовой диатоники, строфа, состоящая из двух стихов, с выделенным зачином, обилие долгих тонов, которые приходится на опорные точки лада (в основном — верхние опоры, а к нижнему устью мелодия приходит лишь в конце строфы) (Пример 3).

Пример 3

«Прощай радость-жизнь моя»<sup>7</sup>

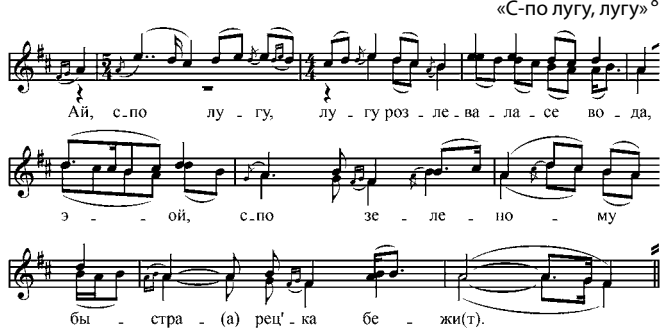


3. Мне вас бо - - - ле не ви - дать, да я ва - с(ы) бо - ле ми - лой(и) не у - ви - жу, бу - ду я пла - кать - го - ре - вать.

Близко к лирической песне по структурным показателям стоит протяжная форма хороводной песни (для них характерна двухстиховая строфа, но отсутствует выделенный запев), отличающаяся в образно-поэтическом плане и довольно строго организованным метроритмом. Кроме композиционного строения, напевы хороводов близки лирике и в ладовом отношении: встречаются и квартовые, и квинтовые, и сложнотональные системы (Пример 4), а звукоряд может достигать объема сексты или септими. Особенностью местной традиции является наличие в распетых формах, как указывают исследователи [17, с. 7], «прижатого» лада. Верхние опорные тоны высотно притягивают к себе неопорные, в результате чего возникает завышенная или заниженная ступень, подчеркивающая главный верхний устой лада.

Пример 4

«С-по лугу, лугу»<sup>8</sup>



Ай, с-по лу - гу, лу - гу роз - ле - ва - ла - се - во - да, э - ой, с-по зе - ле - но - му бы - стра - (а) рец' - ка бе - жи(т).

<sup>4</sup> ФЭЦ СПбГК ОАФ 693-18. Зап. Ю.И. Марченко, В.Н. Буракова, М. Мишуков, О.В. Людевиц; Чадромский с/с д. Рыжково, 31.07.1977 г. Исп.: Рыжкова Величата Степановна (1897 г.р.), Рыжкова Анна Ивановна (1917 г.р.), Ламова Фонася Егоровна (1907 г.р.), Ручёва Настасья Алексеевна (1912 г.р.), Тетерина Агния Егоровна (1910 г.р.).

<sup>5</sup> «Форманта (от лат. *formans*, род. падеж *formantis* — „образующий“) — область усиленных частичных тонов в спектре муз. звуков, звуков речи, а также сами эти призвуки, определяющие своеобразие тембра звуков; один из важных факторов темброобразования» [15].

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> ФЭЦ СПбГК ОАФ 2164-04. Зап. Ю.И. Марченко, В.Н. Буракова, М. Мишуков, О.В. Людевиц; Чадромский с/с д. Красный Бор, 26.07.1977 г. Исп.: Пуряева Вириная Викторовна (1902), Перхурова Вириная Ивановна (1907).

<sup>8</sup> ОАФ СПбГК ФЭЦ 690-04. Зап. Ю.И. Марченко, В.Н. Буракова, М. Мишуков, О.В. Людевиц; Чадромский с/с д. Красный Бор, 27.07.1977 г. Исп.: Пуряева Вириная Викторовна (1902), Перхурова Вириная Ивановна (1907).

«Тонкая» манера пения тесно связана с попевочным строением системы местного фольклора и принципами мелодического развития. Внутри попевок как конструктивного смыслодержающего элемента формы центральные опоры, группирующиеся чаще в верхней части ладовой ячейки, объединяют вокруг себя определенным образом остальные тоны. Особые мелодические обороты позволяют маркировать опорные точки, а также переходить внутри одной песни из одной ладовой ячейки в другую. С самого начала строфы квартовым или квинтовым (в зависимости от ладовой организации) шагом-возгласом берется верхний опорный тон, который будет выделен не только высотой, но и протяженностью. В местной традиции имеется ряд приемов, благодаря которым напев с одного устоя переходит в следующий устой, отстоящий от первого на секунду ниже или выше. В мелодическом движении изобилуют опевания верхних опор, достигнутых в самом начале; их значимость в качестве устоев усиливается периодически возникающим квартовым ходом с главной нижней опоры вверх. Как правило, во втором стихе происходит смещение ладовой ячейки вниз на большую секунду или на малую терцию и последующее возвращение в начальный лад.

**Основные приемы исполнения и принципы мелодического развития.** Звучание музыкальной ткани в местной стилистической зоне насыщается особым характером подачи звука и его обертоновой краской. Тоны берутся не сразу, а как бы с «подъездом», но при этом с определенной атакой, «подбивкой» звука. Украшает мелодику обилие мелизмов (если пользоваться профессиональной музыкальной терминологией: морденты, форшлагги, разнообразные микрораспевы, «скаты», «толчки» звука). Достигнутый тон тянется, не угасая, поддерживаемый интенсивным потоком дыхания.

Мелодическая линия отличается плавностью развития: ходов неожиданных, не обусловленных общим направлением движения, нет. Широких интервальных скачков (квинтовых, секстовых) мало, все они располагаются перед акцентными звуками напева и зачастую на стыке попевок. Такие широкие ходы в мелодии выполняют функцию дополнительного маркирования ладовых опор и берутся (приготавливаются) особым образом. Долгий тон в мелодии редко берется «статично»: звук тянется, поддерживаемый упругим дыханием и обязательно на остаток своего музыкального времени, как результат выдоха, в мелодии произойдет спуск на терцию через проходящую ступень. Если исполнение ансамблевое, то часто терцовый интервал между голосами (в рамках гетерофонии) возникает, когда один голос тянет один звук, а другой из унисона постепенно спускается на терцию (ритмически организация спуска может быть разнообразной). Рассмотрим наиболее яркие варианты выделения опор лада:

1) Секундовый шаг между двумя ступенями: небольшой «скат» (либо шаг) от первой ступени вниз (чаще

на малую терцию, реже на большую секунду), а затем берется новая высота квартовым скачком:



Каждый акцентный звук зачастую имеет дополнительную маркировку: квартовый шаг, удвоение (см. *Пример 1а*), опевания различного характера:

2) движение к опорному тону происходит по звукам трихорда в кварте, в результате опорный тон приготовлен предъемом;



3) Опевание (восходящее и нисходящее, по звукам малой / большой терции, кварты, квинты);



4) широкий шаг вверх/вниз достигается через проходящие ступени: восходящие, нисходящие, спуск-скольжение.



Квартовый шаг (реже квинтовый) встречается в чадромской традиции наиболее часто и практически во всех жанрах; исключение составляет особый вид коллективных причитаний (они разворачиваются в амблусе терции и в основном строятся на поступенном характере движения напева).

Помимо характерного квартового / квинтового хода в зачине строфы многие образцы различных жанров имеют особенное окончание строфы — поступенный «скат» на малую терцию в кадансе (см. кадансовую зону *Примеров 3 и 4*). Такой сброс (встречается не только в местной традиции, но и во многих песенных традициях Севера) возникает после выделенного долгой устоя на исходе певческого дыхания. Можно предположить, что и внутри строфы такие «скаты» появляются именно перед опорными тонами как результат ослабления певческого дыхания, что позволяет исполнителю взять с более сильной атакой следующий опорный тон.

Все перечисленные способы мелодического развития характерны и для форм непесенного фольклора. В припевках (свадебной и игровой) также задействованы приведенные выше приемы приготовления опорных тонов.

Таким образом, чадромской традиции присущ свой особый исполнительский стиль. Яркой особенностью звучания местного музыкального фольклора является манера пения на «тонкой» голос. Преобладая над остальными признаками, она задает ряд параметров исполнительского стиля: высота звучания определяет особенности формирования звука (близкая позиция, узкая артикуляция), степень активности дыхания — напряженное, но без «подкачек», опора на головной резонатор. Все это влияет на качество тембра — полетного, «серебристого», прорезающего пространство.

Изучение феномена исполнения музыкального фольклора «тонким» голосом ставит ряд вопросов: территория бытования и распространения, возможность жанровой и, следовательно, половозрастной закреплённости. Намечая перспективы исследования, отметим, что исполнение «тонким» голосом зафиксировано в районах, расположенных рядом с Чадромским с/с: Вельский и частично Шенкурский районы Архангельской области и также частично в Верховажском районе Вологодской области. Также «тонкое» пение известно на территории Карельского берега Белого моря (Поморье). Помимо Русского Севера пение в высокой тесситуре всех голосов встречается точно и в других регионах России:

например, в некоторых районах Московской<sup>9</sup>, Тульской<sup>10</sup>, Ульяновской областей<sup>11</sup>, в Кунгурском<sup>12</sup>, Очёрском, Большесосновском р-нах Пермской области, Каменск-Уральском р-не Свердловской области и в традиции женского пения гребенских казаков (Шелковской р-н, Чеченская республика).

Сравнивая особенности пения на «тонкой» голос в разных традициях, подчеркнем, что в зоне Центральной России оно взаимосвязано с жанровой принадлежностью. Так, песни и припевки молодежной среды, некоторые свадебные песни исполняются «тонкими» голосами. Пермская традиция довольно близко стоит к чадромской: диалект, формирование гласных. Однако она не совпадает по фактурной и ладовой организации напевов, а больше сходится в этом плане с гребенской традицией. Но звучание отличается от северного, так как акающий говор не позволяет петь в очень близкой позиции и, следовательно, звук формируется не таким пронзительным и звонким. Это также связано с певческим дыханием и особенностями резонирования: из фальцетного, когда это позволяет тессitura, исполнительницы переходят в микстовое пение, т.е. поют на грани между высоким головным (северным «тонким») и приближенным к грудному, объемному звучанию.

На пути решения этих вопросов требуется дальнейшее сравнительное изучение и комплексный анализ образцов, относящихся к разным жанровым группам различных региональных традиций, имеющих такую исполнительскую особенность, как пение в «тонкой» манере<sup>13</sup>.

### Литература

1. Агапкина Т.А. Звуковой образ времени и ритуала // Мир звучащий и молчаливый. М., 1999. С. 17–50.
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковой аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
3. Браз С.Л. Некоторые стилевые особенности Лузских песен // Музыкальная фольклористика. М.: Сов. композитор, 1978. Вып. 2. С. 212.
4. Гилярова Н.Н. Музыкально-этнографическая традиция: Стабильное и мобильное // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А.В. Рудневой. М., 2004. С. 24–39.
5. Гиппиус Е.В. Крестьянская музыка Заонежья // Искусство Севера: Заонежье / Государственный ин-т истории искусств. Л.: Academia, 1927. С. 147–164.
6. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики: сборники статей и материалов / Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Л.: Музыка, 1980. 223 с.
7. Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян. М.: Сов. композитор, 1971. 304 с.
8. Зачинкевич Т. Двухрегистровая фактура в песенной традиции Полтавщины // Вопросы этномузыкознания: Научное периодическое издание. № 1, 2013. С. 6–16.
9. Кабанов А.С. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций. Сб. науч. тр. М.: НИИК, 1983. Вып. 127. С. 131–157.
10. Лучинина Н.Н. Высокая позиция звука // Психология — музыкантам. Режим доступа: URL: [http://arelbina.ucoz.ru/publ/natalija\\_luchinina\\_vysokaja\\_pozicija\\_zvuka/1-1-0-1](http://arelbina.ucoz.ru/publ/natalija_luchinina_vysokaja_pozicija_zvuka/1-1-0-1) (дата обращения: 10.12.2012). Впервые опубликовано: Казанская государственная консерватория. Ученые записки. IV выпуск. Казань, 1970. С. 233–240.
11. Мехнецов А.М. Система опознавательных признаков местных фольклорных традиций и задачи картографирования // Рябининские чтения-2007. Материалы V науч. конф. по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск, 2007. С. 359–361.

<sup>9</sup> Музыкальный фольклор средней полосы России и Поволжья. Мелодия, 1990 (Музыкальное творчество народов СССР).

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Протяжные песни Ульяновского Заволжья (из коллекции фольклориста) / Сост. М.А. Енговатова. М., 1980.

<sup>12</sup> «Ты, заря, моя заря». Аутентичные записи народных песен Кунгурского района Пермского края. CD.

<sup>13</sup> Работа выполнена по проекту РГНФ № 12-04-00349а «Музыкально-поэтический фольклор Устья: проблема региональной составляющей севернорусской народной культуры (материалы к „Своду русского фольклора“)».

12. Мехнецов А. М. Стиль в музыкальном фольклоре (замечания к постановке проблемы) // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 40–43.
13. Мехнецов А. М. Фольклорный текст в структуре явлений народной традиционной культуры // Музыка устной традиции: Материалы Международной научной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 1999. С. 178–183.
14. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 260 с.
15. Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. Под ред. Ю. В. Келдыша. 1973–1982. Режим доступа: URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music) (дата обращения: 10.12.2012).
16. Никитина И. А. О двухрегистровой гетерофонии на Русском Севере: по материалам мезенских экспедиций // Вопросы этномузыкознания: Научное периодическое издание. 2013. 1. С. 17–30.
17. Романовский Н. В. Хоровой словарь. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1972.
18. Рудиченко Т. С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2004. 512 с.
19. Теплова И. Б. Народные исполнительские традиции (основные проблемы изучения) // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 16–22.
20. Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. 1. 80 с.
21. Устьянские песни / Сост. А. М. Мехнецов, Ю. И. Марченко, Е. И. Мельник. Л.: Сов. композитор, 1983. Вып. 2. 136 с.
22. Щуров В. М. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. М.: Сов. композитор, 1986. Вып. 3. С. 22–24.
23. Щуров В. М. Южнорусская певческая традиция: Исследование. М.: Сов. композитор, 1987. 320 с.
24. Щупак Г. Н. Лирические песни Прикамья: Опыт музыкально-стилевого исследования. Дипломная работа. СПб., 2006.

## Anna VASIRUK Jean Sibelius' Fourth Symphony: the riddles of dramaturgy

This article is devoted to the analysis of the first part of Jean Sibelius' Fourth Symphony that occupies a remarkable place among the symphonic works of the composer. The very complex structures formed from musical material of the symphony within the individual process of its morphogenesis are analyzed in the article from the point of view of the processes of updating the sonata *allegro* traditional scheme.

**Key words:** Jean Sibelius, Fourth Symphony, monologue character of expression, speech intonation, recitation, stream of consciousness.

## Анна ВАСИРУК Четвертая симфония Сибелиуса: загадки драматургии

Статья посвящена анализу первой части Четвертой симфонии Яна Сибелиуса, заметно выделяющейся в ряду симфонических произведений композитора. Сложнейшее структурирование музыкальной ткани в рамках индивидуального процесса ее формообразования рассматривается с точки зрения обновления традиционной схемы сонатного *allegro*.

**Ключевые слова:** Я. Сибелиус, Четвертая симфония, монологичность, речевая интонация, декламационность, «поток сознания».

Первое исполнение Симфонии № 4 Я. Сибелиуса состоялось в Хельсинки 3 апреля 1911 года под управлением автора. Реакцией на премьеру стали резко отрицательные отзывы критиков и практически полное неприятие симфонии публикой. «Все привыкли к тому,— писал секретарь Сибелиуса С. Левас,— что после авторского концерта коллеги Сибелиуса приходили его поздравить. В этот вечер не появилось никого,

кроме Ээро Ярнефельта с супругой: остальные решили удалиться, не встретившись с композитором» [3, с. 61]. Дирижировавший чуть позже Четвертой Сибелиуса в США Уолтер Дамрош, как ни странно это покажется сегодня, предварил свое исполнение извинениями со сцены... [2, с. 120]. Так эта симфония, одна из самых загадочных в наследии композитора, на долгие годы осталась не понятой ни профессионалами, ни слушателями.